

La spectacularisation dans l'art actuel autochtone Spectacularization in Contemporary Aboriginal Art

Jean-Philippe Uzel

Number 82, Fall 2014

Spectacle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72211ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Uzel, J.-P. (2014). La spectacularisation dans l'art actuel autochtone / Spectacularization in Contemporary Aboriginal Art. *esse arts + opinions*, (82), 34–45.

Droits d'auteur © Jean-Philippe Uzel, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LA SPECTACULARISATION DANS

L'ART ACTUEL AUTOCHTONE



SPECTACULARIZATION IN CONTEMPORARY ABORIGINAL ART

JEAN-PHILIPPE UZEL



KENT MONKMAN, *BOUDOIR DE BERDASHE, VUE D'INSTALLATION* | INSTALLATION VIEW, 2007.
PHOTO : WALTER WILLEMS, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST



KENT MONKMAN, *BOUDDIR DE BERDASHE, VUE D'INSTALLATION* | INSTALLATION VIEW, 2007.
PHOTO : WALTER WILLEMS, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Dans le documentaire canadien *Reel Injun* (2009), le cinéaste innu André Dudemaine déclare : « Je crois que le cinéma a été inventé pour filmer les Premières Nations¹. » Ce qui pourrait être pris pour une boutade est, d'un point de vue historique, parfaitement exact. En septembre 1894, W.K.L. Dickson tourne, à l'aide d'un kinétographe, *Sioux Ghost Dance*, *Buffalo Dance* et *Indian War Council*, les tout premiers films de l'histoire du cinéma, et ceux-ci mettent en scène des Sioux Lakotas; en 1914, le photographe Edward S. Curtis se lance dans la réalisation du premier long métrage de fiction, *In the Land of the Head Hunters*, une grande fresque cinématographique de 65 minutes se déroulant chez les Kwakwaka'wakw d'avant le premier contact; en 1922, Robert Flaherty réalise *Nanook of the North*, le premier documentaire de l'histoire du cinéma, qui entend restituer la vie d'un Inuit et de sa famille dans la région de la baie d'Hudson. Ce que montrent ces films des premiers temps du cinéma, c'est le fait que les Autochtones ne sont pas seulement un sujet de prédilection pour les spectacles, mais qu'ils génèrent leur propre forme de spectacularisation. Loin d'être une nouveauté, ce fait date des premiers voyages de Christophe Colomb, lequel ramena en Europe des Arawaks des Bahamas pour les montrer à la cour d'Espagne. Dès le 16^e siècle, les Amérindiens sont ainsi exhibés en Europe dans des défilés, des cortèges, des tableaux vivants². Cette spectacularisation des Autochtones ne fera que s'intensifier avec les dispositifs de masse qui se mettent en place au cours du 19^e siècle aux États-Unis et en Europe, et dont les deux exemples les plus connus sont l'Indian Gallery de George Catlin et le Wild West Show de Buffalo Bill.

L'art actuel autochtone accorde de plus en plus d'importance à ce phénomène de spectacularisation de l'Indien, en cherchant à montrer systématiquement l'envers du décor : les spectacles de masse (expositions universelles et coloniales, défilés, cirques, premiers films...) avaient lieu au moment même où se mettaient en place des politiques d'assimilation et de désappropriation extrêmement répressives (l'Indian Removal Act et l'Indian Appropriation Act aux États-Unis, la Loi sur les Indiens au Canada). D'un côté, l'on mettait en scène à grande échelle ce que l'on s'employait, de l'autre, à faire disparaître par tous les moyens.

1. André Dudemaine, cité dans Neil Diamond, *Reel Injun. On the trail of the Hollywood Indian*, Canada, 2009, 86 min.

2. Nanette Jacomijn Snoep, « Des Amérindiens, premiers "sauvages exhibés", aux collections de "monstres" », dans *Exhibitions. L'invention du sauvage*, fascicule d'exposition, Paris, Beaux Arts éditions, p. 10-14.

In the Canadian documentary *Reel Injun* (2009), Innu filmmaker André Dudemaine states, "I think that the cinema was created to film First Nations."¹ What could be taken for a quip is, from a historical point of view, perfectly accurate. In September 1894, using a kinetograph, W.K.L. Dickson made *Sioux Ghost Dance*, *Buffalo Dance*, and *Indian War Council*—the very first films in the history of cinema—featuring Sioux Lakotas; in 1914, photographer Edward S. Curtis directed the first fiction feature film, *In the Land of the Head Hunters*, a sixty-five-minute cinematographic panorama with a plot involving the Kwakwaka'wakw before the first contact; in 1922, Robert Flaherty made *Nanook of the North*, the first movie documentary, a reconstruction of the life of an Inuit and his family in the Hudson Bay region. What these films from the early years of cinema show is that Aboriginals were not simply a subject of predilection for spectacles; they also generated their own form of spectacularization. Far from being a novelty, this fact dates from the first voyages of Christopher Columbus, who took Arawaks from the Bahamas back to Europe to present them at the Court of Spain. In the sixteenth century, Aboriginals were also exhibited in Europe in parades, processions, and tableaux vivants.² Spectacularization of Aboriginals only intensified with the forms of mass dissemination that were introduced during the nineteenth century in the United States and Europe, the two best examples of which were George Catlin's Indian Gallery and Buffalo Bill's Wild West Show.

Many contemporary Aboriginal artists are ascribing increasing significance to the historical spectacularization of the Indian in order to lift the veil on what took place behind the scenes: large-scale spectacles (world fairs and colonial expositions, parades, circuses, early films, and so on) were being staged at the very time when extremely repressive assimilation and disappropriation policies were being instituted (the *Indian Removal Act* and the *Indian Appropriation Act* in the United States; the *Indian Act* in Canada). Thus, what was being put on display far and wide was precisely what was simultaneously being systematically wiped out using every means possible.

1. André Dudemaine, quoted in Neil Diamond, *Reel Injun. On the trail of the Hollywood Indian*. Montréal, Canada: National Film Board of Canada, 2009. DVD, 86 min.

2. Nanette Jacomijn Snoep, "Des Amérindiens, premiers 'sauvages exhibés', aux collections de 'monstres,'" in *Exhibitions. L'invention du sauvage*, exhibition catalogue (Paris: Beaux Arts éditions, 2011), 10–14.



ROBERT HOULE, *PARIS/OBJIBWA*, 2010,
VUE D'INSTALLATION | INSTALLATION VIEW, ART GALLERY OF PETERBOROUGH, 2011.
PHOTO : MICHAEL CULLEN, TRENT PHOTOGRAPHICS, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

MISS CHIEF ET LES SHOWMEN

Le travail multidisciplinaire du Cree Kent Monkman revisite en détail les productions visuelles de la culture coloniale du 19^e siècle. La stratégie qu'il met en œuvre consiste à inverser les rapports de domination entre colonisés et colonisateurs. Ce redressement des torts, si l'on peut dire, passe par une figure spectaculaire totalement anachronique, celle de Miss Chief Eagle Testikle, l'alter ego flamboyant de l'artiste directement inspiré par la chanteuse américaine Cher. À l'occasion de son succès de 1973 intitulé *Half Breed*, dans lequel elle évoquait ses racines cherokees, celle-ci apparaissait, montée sur un cheval blanc, dans un costume psychédélique de princesse indienne. Si Miss Chief s'est approprié cette dimension spectaculaire faite de strass et de paillettes, son rôle ne se réduit pas à celui d'une diva postindienne ; elle est aussi un *trickster*³, qui s'amuse à retourner les codes de la culture visuelle du 19^e siècle et se moque du mythe du *Vanishing Indian* qui la sous-tend – cette croyance très prégnante au tournant du 20^e siècle selon laquelle les Autochtones étaient voués à une disparition rapide face à l'avancée de la civilisation moderne, et qu'il était par conséquent urgent de conserver des traces de leur existence. L'installation *Boudoir de Berdashe* (2007), présentée pour la première fois dans l'exposition pancanadienne *The Triumph of Mischief*, est un parfait exemple du travail parodique de Monkman.

3. Sur la figure du *trickster*, on pourra consulter : Jean-Philippe Uzel, « Les objets *trickster* de l'art actuel », dans Thérèse St-Gelais (dir.), *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2008, p. 39-50.

MISS CHIEF AND THE SHOWMEN

The multidisciplinary work of Cree artist Kent Monkman revisits in detail the visual productions of nineteenth-century colonial culture. His strategy consists of inverting the relations of domination between the colonized and the colonizers. This righting of wrongs, if we can call it that, is conveyed through a totally anachronistic spectacular figure, Miss Chief Eagle Testikle, the artist's flamboyant alter ego. This character is directly inspired by American pop star Cher, who, when she released her 1973 hit *Half Breed*—in which she evoked her Cherokee roots—appeared, mounted on a white horse, in a psychedelic Indian princess costume. Although Miss Chief has appropriated Cher's spectacular rhinestones-and-glitter persona, her role cannot be reduced to that of a post-Indian diva; she is also a *trickster*³, who enjoys overturning nineteenth-century codes of visual culture and makes fun of its underlying myth of the “vanishing Indian”—the widespread belief at the turn of the twentieth century that Aboriginals were doomed to rapid extinction as modern civilization advanced, and that it was therefore urgent to preserve the traces of their existence.

The installation *Boudoir de Berdashe* (2007), presented for the first time in the pan-Canadian exhibition *The Triumph of Mischief*, is a perfect example of Monkman's parodic work. It consists of a luxurious tepee made of glossy fabric, within which are a chaise longue, an animal skin used as a bedside rug,

3. On the figure of the *trickster*, see Jean-Philippe Uzel, “Trickster Objects in Contemporary Art,” in *The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art*, ed. Thérèse St-Gelais, trans. Ron Ross (Montréal: Les éditions esse, 2008), 179–90.



KENT MONKMAN, *SHOOTING GERONIMO*, 2007.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST





EDGAR HEAP OF BIRDS, *MOST SERENE REPUBLICS*, BIENNALE DE VENISE | VENICE BIENNALE, 2007.
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Il s'agit d'un luxueux tipi fait de tissus satinés, à l'intérieur duquel se trouvent une méridienne, une peau d'animal en guise de descente de lit et un imposant lustre de verre. Autour de la méridienne sont éparpillés des objets personnels de Miss Chief : une couverture de la Compagnie de la Baie d'Hudson, mais aussi des articles de voyage en écorce et un carquois en cuir frappés de la marque de luxe française Louis Vuitton. Le clin d'œil renvoie de façon assez évidente au grand tipi Crow exhibé dans l'Indian Gallery du peintre américain George Catlin, qui, après avoir passé une décennie à peindre et à dessiner les Indiens des Plaines, s'installe en 1839 en Europe, où il passera 32 ans de sa vie à répondre à la curiosité du public, y compris celle des artistes (Delacroix, Baudelaire...) et des têtes couronnées (la reine Victoria, le roi Louis-Philippe...). Son Indian Gallery, qui présentait dans un premier temps des artefacts autochtones (vêtements, armes...) et des tableaux qu'il avait peints durant son séjour dans les Plaines, connut un succès fulgurant lorsqu'il reprit une formule déjà testée par P. T. Barnum pour son American Museum de New York : celle des « Tableaux vivants des Peaux-Rouges », où des troupes d'Ojibwés et d'Iowas simulaient des danses de guerre, des scènes de scalp et des attaques qui anticipaient de quelques dizaines d'années les spectacles de Buffalo Bill. On trouve également dans *Boudoir de Berdashe* une vidéo intitulée *Shooting Geronimo* (2007), qui prend la forme d'un western muet dans lequel un réalisateur libidineux, répondant au nom à peine codé de Frederick Curtis, fait jouer deux jeunes Amérindiens très peu vêtus. Les apparitions intempestives de Miss Chief derrière la caméra font en sorte que rien ne se passe comme prévu et qu'un acteur finit par être tué par mégarde. *Shooting Geronimo* nous propose en fait, sur un mode burlesque, une subtile relecture du film *In the Land of the Head Hunters* de Curtis, dans lequel attraction et incompréhension, restitution et disparition, fiction et science se trouvent totalement imbriquées.

SE REMÉMORER LES VICTIMES DU SPECTACLE

Le *Wild West Show* de William F. Cody, alias Buffalo Bill, qui, après s'être produit à partir de 1883 aux États-Unis, a circulé dans les pays européens jusqu'en 1913, peut être considéré comme le plus grand spectacle de

and a large glass chandelier. Around the chaise longue lie Miss Chief's personal effects: a Hudson's Bay Company blanket, travel items made of bark, and a leather quiver stamped with the French luxury brand Louis Vuitton. This is an obvious nod to the large Crow tepee exhibited in the Indian Gallery created by American painter George Catlin. In 1839, after spending a decade painting and drawing the Plains Indians, Catlin moved to Europe, where he spent the next thirty-two years responding to the curiosity expressed by the public, including artists (Delacroix and Baudelaire, for instance) and royalty (including Queen Victoria and King Louis-Philippe). His Indian Gallery, which first presented Aboriginal artefacts (clothing, weapons, and other items) and paintings that he had made during his stay in the plains, was a dazzling success when he adopted the formula already tested by P. T. Barnum for his American Museum in New York: that of "Living Paintings of Redskins" in which groups of Ojibways and Iowas simulated war dances, scalping scenes, and attacks that anticipated Buffalo Bill's shows by several decades.

Also in *Boudoir de Berdashe* was a video called *Shooting Geronimo* (2007), Monkman's version of a silent western, in which a libidinous director, by the barely coded name of Frederick Curtis, directs scenes involving two scantily clad young Aboriginal men. Because Miss Chief keeps making untimely appearances behind the camera, nothing goes as planned and an actor ends up being inadvertently killed. In fact, *Shooting Geronimo* offers a burlesque yet subtle rereading of Edward Curtis's *In the Land of the Head Hunters*, in which attraction and incomprehension, reconstruction and disappearance, fiction and science are totally intertwined.

REMEMBERING THE VICTIMS OF THE SPECTACLE

The *Wild West Show* produced by William F. Cody, alias Buffalo Bill, premiered in the United States in 1883 and toured Europe until 1913; it can be considered the biggest mass spectacle of the nineteenth century, as it was seen by almost 50 million people.⁴ The show featured scenes of Indians that blithely mixed fiction and historical reconstruction. Cody, who had himself taken part in the first Indian wars (1878–90), had managed to persuade well-known figures, such as Sioux chief Sitting Bull (his real name

4. At the 1892 Chicago World Fair alone, a total of 6 million people—22,000 per performance—saw the show; see Paul Reddin, *Wild West Shows* (Urbana: University of Illinois Press, 1999), 118.



DAVID GARNEAU, *HOOP DANCERS*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

masse du 19^e siècle, puisque près de 50 millions de personnes l'ont vu⁴. Le clou des spectacles était constitué par les scènes d'Indiens qui mêlaient allègrement fiction et reconstitution historique. Cody, qui avait lui-même participé aux premières guerres indiennes (1878-1890), avait réussi à persuader des personnalités de premier plan comme le chef sioux Sitting Bull (Tatanka Yotanka de son vrai nom) ou Gabriel Dumont (un des principaux acteurs, avec Louis Riel, de la révolte métisse de 1885) de prendre part à ses spectacles pour y jouer leur propre rôle. Cody ne voyait pas d'inconvénient à ce que ces leaders historiques côtoient des personnages de fiction comme Natty Bumppo, le héros de la série de romans de James Fenimore Cooper, *Histoires de Bas-de-Cuir*. De même n'avait-il aucun scrupule à ce que les « Peaux-Rouges de toutes les tribus (Cheyennes, Arapahos, Pieds-Noirs, Sioux) », comme l'annonçaient les programmes publicitaires de ses spectacles, soient en réalité tous des Sioux Lakotas⁵, une simplification outrancière que l'on retrouvera par la suite dans les westerns hollywoodiens, où les Indiens sont toujours des Sioux. Des artistes contemporains ont entrepris ces dernières années de rappeler que, derrière les images stéréotypées de l'Indien que véhiculaient les spectacles de Cody, il y avait des hommes et des femmes, dont la plupart sont tombés malades et sont morts dans les tournées européennes de la troupe. C'est ainsi qu'en 2007, Edgar Heap of Birds (Cheyenne et Arapaho) a créé, dans le cadre des événements parallèles à la 52^e Biennale de Venise, l'installation *Most Serene Republics*. Celle-ci rendait hommage aux membres des Premières Nations qui ont accompagné Buffalo Bill en Europe et se sont produits à Venise en 1890. Heap of Birds a planté, le long de la rue Garibaldi, seize panneaux qui commencent tous par « *Honor Morte* », se terminent par « *Rammentare* » et énumèrent les noms des Autochtones disparus en Europe : « Di Nastona, Di Numshim, Standing Bear... ». L'artiste cherchait ainsi à honorer la mémoire de ces Amérindiens morts loin de leur terre natale. En les nommant, il leur redonnait une certaine forme de dignité, celle-là même que les spectacles de Buffalo Bill leur avaient ôtée.

C'est à un travail de mémoire similaire que s'est livré l'Anishnabé Robert Houle dans le cadre de l'installation *Paris/Ojibwa*, présentée en 2010 au Centre culturel canadien de Paris, qui rendait hommage à la deuxième troupe d'Anishnabés (Ojibwés) que Catlin avait fait venir à

was Tatanka Yotanka) and Gabriel Dumont (one of the leaders, with Louis Riel, of the 1885 Métis Uprising) to play themselves in his shows. Cody saw no problem with these historical leaders standing alongside fictional characters such as Natty Bumppo, the hero of James Fenimore Cooper's series of novels called *Leatherstocking Tales*. Nor did he have any misgivings about the fact that the "Redskins of all tribes (Cheyennes, Arapahos, Blackfoot, Sioux)," as the promotional programs for his shows announced, were in reality all Sioux Lakotas,⁵ an outrageous simplification later perpetuated in Hollywood westerns, in which Indians were always Sioux. In recent years, contemporary artists have set out to remind us that behind the stereotypical images of the Indian conveyed by Cody's shows were men and women, most of whom fell ill and died during the troupe's European tours. For instance, in 2007, Edgar Heap of Birds (Cheyenne and Arapaho) created the installation *Most Serene Republics* as part of the events parallel to the 52nd Venice Biennale. The work paid tribute to the Native Americans taken to Europe by Buffalo Bill and who performed in Venice in 1890. Heap of Birds installed sixteen panels along Garibaldi Street. The text on each panel started with "*Honor Morte*," ended with "*Rammentare*," and gave the name of one of the Aboriginals who died in Europe: Di Nastona, Di Numshim, Standing Bear, and the others. More than simply honouring the memory of these people who died far from their homeland, in naming them, Heap of Birds was returning to them a certain form of dignity—the very dignity that Buffalo Bill's shows had stolen from them.

Robert Houle, an Anishnabe, performed a similar exercise of commemoration with the multimedia installation *Paris/Ojibwa*. Presented in 2010 at the Canadian Cultural Centre in Paris, the work paid tribute to the second troupe of Anishnabes (Ojibways) brought to Paris by Catlin in 1845. Thanks to Catlin's notes, we know the names and ages of the eleven people in this troupe, composed of family members and companions of Maungwudaus, their chief. In *Paris/Ojibwa*, which reproduces the setting of a royal salon, Houle pays tribute to this troupe, particularly its members who died in Europe, among them Maungwudaus's wife and three of their children. Where the windows are located, four painted characters (a shaman, a warrior, a dancer, and a healer) turn their backs to the viewer to stare at the horizon line of a prairie. Through the "magic of art,"⁶ Houle wanted to guide these Anishnabes back to their homeland.

4. Pour la seule exposition universelle de Chicago en 1892, on dénombre 6 millions de spectateurs à raison de 22 000 spectateurs par spectacle; voir Paul Reddin, *Wild West Shows*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, p. 118.

5. L. G. Moses, *Wild West Shows and the Images of the American Indians. 1883-1933*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999, p. 170.

5. L. G. Moses, *Wild West Shows and the Images of the American Indians, 1883-1933* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999), 170.

6. Robert Houle, "A Transatlantic Return Home Through the Magic of Art," in *Robert Houle's Paris/Ojibwa*, exhibition catalogue (Art Gallery of Peterborough, 2011), 44-56.



DAVID GARNEAU, *DANCER II*, 2012.
PHOTO : © DAVID GARNEAU, PERMISSION DE | COURTESY OF ART MÔR, MONTRÉAL



DAVID GARNEAU, *DANCER I*, 2012.
PHOTO : © DAVID GARNEAU, PERMISSION DE | COURTESY OF ART MÔR, MONTRÉAL



TERRANCE HOULE, (SENS HORAIRE | CLOCKWISE) *URBAN INDIAN SERIES #2 (DOOR)*; *URBAN INDIAN SERIES #7 (GROCERIES)*; *URBAN INDIAN SERIES #3 (TRAIN)*; *URBAN INDIAN SERIES #6 (HOTWAX)*, 2004.
PHOTOS : JARUSHA BROWN, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Paris en 1845. Grâce aux notes de Catlin, on connaît le nom et l'âge des onze personnes de cette troupe composée des membres de la famille et des compagnons de Maungwudaus, leur chef. Dans son installation multimédia, qui reproduit le décor d'un salon royal, Houle a souhaité rendre hommage à cette troupe et tout particulièrement à ses membres qui sont morts en Europe, parmi lesquels la femme de Maungwudaus et trois de leurs enfants. À l'emplacement des fenêtres, quatre personnages peints (un chamane, un guerrier, un danseur et un guérisseur) tournent le dos au spectateur en fixant la ligne d'horizon d'une prairie. Houle a ainsi voulu, par la « magie de l'art⁶ », raccompagner ces Anishnabés sur leur terre natale.

ET LE SPECTACLE CONTINUE

Plusieurs artistes actuels autochtones continuent aujourd'hui de déconstruire les codes du spectaculaire, nous rappelant que si le spectacle est, étymologiquement, « ce qui s'offre aux regards », il est tout autant ce qui se soustrait aux regards. C'est par exemple le cas du travail présenté par une artiste gwich'in, Nigit'stil Norbert, à l'entrée de l'exposition

6. Robert Houle, « A Transatlantic Return Home Through the Magic of Art », dans *Robert Houle's Paris/Ojibwa*, catalogue d'exposition, Art Gallery of Peterborough, 2011, p. 44-56.

AND THE SHOW GOES ON

A number of Aboriginal contemporary artists continue to deconstruct the codes of the spectacular, reminding us that although the spectacle is, etymologically, “that which is offered to view,” it is also what is hidden. This was the case, for example, for the work presented in 2011 by a Gwich'in artist, Nigit'stil Norbert, at the entrance to *Counting Coup*, an exhibition at the Museum of Contemporary Native Arts in Santa Fe. On a large Plexiglas panel, Norbert wrote, in red capital letters, “INDIAN ARTISTS HERE TODAY,” taking up the advertising rhetoric of fairground shows, as if to remind us that our relationship with Aboriginal art today is difficult to separate from the phenomenon of spectacularization created in the nineteenth century. Recently, Métis artist David Garneau produced a video titled *Hoop Dancers* (2013), which was shown at the Art Souterrain event in Montréal in 2014. The silent video begins with slow-motion close-ups of four First Nations dancers, dressed in their powwow costumes and seeming to perform a ceremonial dance; the long shot reveals, however, that they are in fact playing basketball. This gap between preconception and reality is also evident in the photographic *Urban Indian Series* (2004) by Blackfoot artist Terrance Houle. The series shows him at different moments during an ordinary day: leaving his wife on the front steps of his house, in the bus, at the office, at the grocery store—all the while dressed in his traditional



NIGIT'STIL NORBERT & PAUL WILCKEN, *HERE TODAY*, 2010.
PHOTO : PERMISSION DES ARTISTES | COURTESY OF THE ARTISTS

Counting Coup en 2011, au Museum of Contemporary Native Arts de Santa Fe. Sur un grand panneau de plexiglas, Norbert a écrit, en majuscules rouges : « INDIAN ARTISTS HERE TODAY... », reprenant la rhétorique publicitaire des spectacles de foire, comme pour rappeler que notre rapport à l'art autochtone peut aujourd'hui difficilement s'émanciper du phénomène de spectacularisation créé au 19^e siècle. Récemment, l'artiste métis David Garneau a produit une vidéo intitulée *Hoop Dancers* (2013), que l'on a pu voir dans le cadre de l'évènement montréalais Art souterrain 2014. Cette vidéo silencieuse débute par de gros plans au ralenti de quatre danseurs des Premières Nations, vêtus de leurs habits de pow-wow et qui semblent exécuter une danse cérémonielle ; mais le plan d'ensemble révèle qu'ils jouent en fait au basketball. Ce décalage entre préconception et réalité se retrouve également chez le Pied-Noir Terrance Houle, dans sa série photographique *Urban Indian Series* (2004), où il s'est représenté à différents moments d'une journée ordinaire : lorsqu'il quitte sa conjointe sur le perron de sa maison, dans le bus, au bureau, à l'épicerie... le tout habillé dans son costume traditionnel de pow-wow, mettant ainsi en évidence, par l'absurde, le fait que la figure de l'Indien reste encore, dans l'imaginaire populaire, sous l'emprise du spectaculaire et du mythe du *Vanishing Indian*. Pour qui en douterait, il suffit de consulter *Before They Pass Away*, le beau livre publié en 2013 par le photographe britannique Jimmy Nelson dans lequel les « dernières » communautés autochtones du monde posent dans leurs tenues traditionnelles avant de « disparaître »⁷ ; ou de se rappeler qu'Eurodisney offre deux fois par jour des représentations du Wild West Show, dans lesquelles Sitting Bull chevauche aux côtés de Mickey Mouse.

7. www.beforethey.com. Je remercie Sophie Guignard d'avoir attiré mon attention sur cette publication.

Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CITÉRA). Ses travaux sur l'art autochtone contemporain ont été publiés dans différentes revues et divers ouvrages collectifs, au Québec et à l'étranger.

powwow costume, thus highlighting through absurdity the fact that the figure of the Indian is still, in the popular imagination, caught up with the spectacular and the myth of the vanishing Indian. Anyone who doubts this can consult *Before They Pass Away*, a beautiful book published in 2013 by British photographer Jimmy Nelson, in which members of the “last” Aboriginal communities in the world pose in their traditional attire before “disappearing.”⁷ Or they can remember that Eurodisney offers twice-daily performances of the Wild West Show, in which Sitting Bull rides along beside Mickey Mouse.

[Translated from the French by Käthe Roth]

7. www.beforethey.com. I would like to thank Sophie Guignard for drawing my attention to this book.

Jean-Philippe Uzel is a professor of art history at the Université du Québec à Montréal and a member of the Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones. His writings on contemporary Aboriginal art have been published in magazines and collected works in Québec and abroad.